

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/104319>

Please be advised that this information was generated on 2017-12-06 and may be subject to change.

Denken en dichten

'Ein Mann mit einer Theorie ist verloren. Er muß mehrere haben, vier, viele! Er muß sie sich in die Taschen stopfen wie Zeitungen, immer die neuesten, es lebt sich gut zwischen ihnen, man haust angenehm zwischen den Theorien.'

BERTOL BRECHT, *Tagebücher*

Het juninummer uit 1992 van het Brugse kwartaalblad *Kruispunt* opende met een misschien wat wanhopig overkomende, dertien pagina's lange woedekreet van Hedwig Speliers, vergezeld van de facsimile-afdrukken van zijn cynische correspondentie met vooraanstaande Nederlandse poëziecritici. De brief aan *NRC Handelsblad* die erbij afgedrukt werd, illustreert de strekking van zijn betoog: 'Begin dit jaar verscheen mijn vijftiende dichtbundel *Bel-etage* (Uitgeverij Manteau). Net als de veertien vorige werd ze onbesproken gelaten. Misschien heb ik grijze hersencellen tekort, maar één iets ontgaat me compleet: waarom worden Belgische dichters die in Nederland uitgeven wél, en Belgische dichters die in België uitgeven *niet* besproken in uw nochtans zo goed geïnformeerd blad?' Het is een actie die de schrijverspersoon Speliers typeert: zelfbewust, zelfs licht-onbescheiden, niet bang de behandelde problematiek enigszins uit te vergroten en als polemist snel in zijn element.

Speliers' heilige gramschap verdient evenwel enige nuancering. Wanneer hij de bovenstaande retorische vraag had beperkt tot: waarom wordt *een bepaald soort dichters* niet besproken in uw doorgaans toch goed geïn-

formeerd blad?, was zijn punt sterker geweest. In zijn hoedanigheid van niet-besproken dichter bevindt Speliers zich halverwege de jaren negentig namelijk in uitstekend gezelschap – en dat zeg ik helaas zonder enige ironie. In de Nederlandse cultuurbijlagen is de serieuze kritiek steeds meer een stiefkindje aan het worden en de poëziekritiek haar te vondeling gelegde halfzusje. Is er een schrijnender illustratie denkbaar voor het geringe belang dat men aan poëziekritiek hecht, dan dat de eminente *Volkskrant* het bijna een jaar zonder poëziecriticus heeft gesteld? Wat in Nederland besproken en bewierookt wordt, zijn de Anna Enquisten et sui generis. De veronachtzaming van Speliers heeft dan ook niet primair te maken met zijn Vlaamse achtergrond of uitgever. Iemand met een vergelijkbare staat van dienst, de Nederlander Sybren Polet, uitgegeven door de Amsterdamse Bezige Bij, wacht medio 1996 ook nog op de eerste bespreking van zijn laatste bundel. Het negeren van zijn werk lijkt eerder van alles te maken te hebben met de plaats die hij inneemt in de Nederlandstalige literatuur.

Er is nog een tweede kanttekening nodig. De oningelichte lezer zou op grond van het *Kruispunt*-artikel kunnen denken dat het sinds zijn debuut *Exotische diergedichten* uit 1957 altijd doodstil is gebleven rond Speliers in die veertig jaar. Eerder het tegendeel is waar. Niet alleen is de stapel recensies, beschouwingen en essays over Speliers een paar dikke vingers dik, maar ook als figuur in het publieke debat – zeker in de jaren zestig – heeft hij zijn mannetje gestaan. Nu is Speliers uiteraard meer dan alleen dichter: poëzietheoreticus, polemist, essayist én de belangrijkste publicist over Stijn Streuvels. Van zijn eerste polemiekenbundel, *Wij, galspuwers*, merkt hij medio 1965 op dat die hoog in de Boekentop-

tien van *De Standaard* staat, zijn magistrale Streuvels-biografie beleefde drie drukken en werd bekroond met de Henriëtte de Beaufort-prijs. Niet echt de weg van totale miskenning.

Toch leidt de hartenkreet in *Kruispunt* naar een kernpunt in Speliers' schrijversbestaan. Zijn ontevredenheid met de poëziekritiek zou als een topos daarin gezien kunnen worden. In een terugblik op zijn literaire leven, in 1989 in *Dietsche Warande & Belfort*, schrijft hij: 'De oudste bijdrage in *Wij, galspuwers* dateert van 1963. Je zou ze als mijn "oertekst" kunnen beschouwen, voornamelijk geïnspireerd, denk ik, door mijn ontgoocheling over de minimale receptie van mijn eerste grote dichtbundel *Een bruggehoofd* (1963).' En dat is de werkelijke oorzaak van Speliers' ontstemming. Niet het gebrek aan aandacht tout court, maar het gebrek aan aandacht voor datgene wat hij het belangrijkste acht: zijn dichterschap. Hedwig Speliers is voor alles een dichter.

Daarmee is lang niet alles gezegd. Voor een iets completer beeld van de schrijver zijn meteen heel wat meer bouwstenen nodig – en Speliers' eigen uitspraken geven bij voorbaat niet veel hoop dat een afgeronde visie op auteur en werk goed mogelijk is. In 1966 al zei hij in *Wat is links?* tegen Herman Claeys: 'Ik doe een inspanning om welke definitie ook, die men sinds 20 jaar poogt op te dringen, niet langer te onthouden dan de tijd die nodig is om ze uit te spreken.' Een portret bestaat dan ook uit – zichzelf soms tegensprekende – fragmenten, en geen deel is representatief voor het geheel.

Zo Speliers nog iets anders is dan dichter, dan zeker niet in de laatste plaats West-Vlaming. Hij werd in 1935 geboren te Diksmuide en verliet de streek eigenlijk nau-

welijks. Hij liep in Kortrijk school, volgde een tijdlang de priesteropleiding in het seminarie te Brugge, studeerde daarna in Gent aan de rijksnormaalschool en werd in 1959 leraar Nederlands aan de rijksmiddelbare school in Nieuwpoort. Vanaf 1961 woonde hij daar, in een voor hem door Peter Callebout ontworpen huis in de duinen. Voorjaar 1990 verhuisde Speliers naar een Oostends herenhuis, waarvoor een hoofdrol weggelegd is in zijn bundel *Bel-etage*. Speliers is afkomstig uit een gegoede burgerfamilie uit Diksmuide, een keurig katholiek milieu. In *Kreatief* schreef hij over zijn jeugd jaren: 'Volop in de puberteit krijgt lectuur een diepere betekenis. Doelgerichte lectuur moet de katholieke puber die ik was aan het bewijs helpen dat de wereld waarin hij gedropt werd, authentiek is. Als God niet bestaat, dan is alles toegeestaan. Zoiets diepzinnigs leest hij bij Dostojewski, liggend in de hoge grassen langs de stroom van zijn jeugd, de IJzer.'

Zelf dateert de dichter zijn eerste aanvechting tot dichten op 1952 en hij wijst op de belangrijke rol die een priester-leraar van het Kortrijkse Sint-Amanscollege daarbij speelde. Deze man, zijn leraar poësis, kent hij – geen onbekend gegeven in de Vlaamse literatuur overigens – een belangrijke stimulerende rol in zijn literaire ontwikkeling toe: deze man durfde de gebaande wegen van de lesboeken te verlaten en zijn leerlingen met nieuwe, andere poëzie te confronteren. Zijn eigen schrijven van die tijd typeert Speliers in *Kreatief* kernachtig: 'Een koorts. Ik ken er maar één woord voor. Tijdens het laatste Kortrijkse jaar (1954) schreef ik drie dichtbundels bijeen. Koorts, ik ken geen ander woord.' Drie jaar later gaf hij een eerste bundel uit in eigen beheer: *Exotische diergedichten*, opgedragen aan zijn poësisleraar, en vooral

gekenmerkt door invloeden van de *Tijd en Mens*-dichter Ben Cami. In *Ongehoord* werden geen gedichten opgenomen uit die bundel: Speliers distantieerde zich vrij snel van dit jeugdwerkje.

In 1961 publiceerde Manteau zijn 'echte' debuut met de op zich al fascinerende titel *Ons bergt een cenotaaf*, een sobere bundel die mede getekend is door jeugdangsten, de vervreemding van de ouderlijke omgeving en het eerste twifelen aan traditionele geloofswaarden. Zijn volgende bundel, *Een bruggehoofd*, die twee jaar later verscheen, betekende meteen een keerpunt. Hij markeerde in meer dan één opzicht een ommekeer in Speliers' schrijversloopbaan. We zagen al hoe de hem ontgoochelende kritische ontvangst van dit werk aanleiding was tot zijn eerste polemieken. Veelzeggend is dat Speliers in die bewuste tekst signaleert: 'Zo komen we tot het verschijnsel dat het verleden slechts uitzonderlijk heeft gekend, namelijk dat de schrijver uit zijn schrijverschap treedt en *zelf* de tolk wordt van zijn werk.' In de jaren die volgden werd Speliers zelf steeds meer zo'n uitzondering – in zodanige mate dat zijn poëzie en zijn essays feitelijk niet los van elkaar gezien kunnen.

Maar er gebeurde meer. Intussen hadden de jaren zestig zich aangediend. In de herfst van 1963 had Julien Weverbergh Speliers uitgenodigd mee te werken aan zijn polemisch tijdschrift *Bok* en zo werd hij een van de prominenten van de zogenaamde 'gestencilde revolutie'. Een eerste praktische gevolg ervan was dat Speliers zijn contract met Angèle Manteau verbrak. In een (in *Kreatief* gepubliceerde) dagboek aantekening van 20 oktober 1964 blikt hij terug: '*Bok* was een geestelijk avontuur, tot een goed einde gebracht. Doch een pijnlijk einde omdat daarmee de laatste resten van literaire bourgeoisie werden

weggevlakt. Het betekende voor mij het einde met mijn uitgeefster Angèle Manteau. Het einde met een heleboel Westvlaamse (vermeende) vrienden, met het tijdschrift *West-Vlaanderen* en zijn folkloristisch samenraapsel van wierookzaaiers en hypocrieten. Het betekent dat ik eindelijk zonder vrees mijn mening durf te verdedigen. Het betekent het compromisloze zich uitspreken, het louterende nonconformisme.'

Het betekende, kortom, niet zomaar wat. Tegen Claeys formuleerde Speliers het destijds: 'Zie je, twintig, dertig jaar door je milieu kapotgeprutst en dan plots gaan merken dat je je eigen dokter bent, het is verschrikkelijk. Zo'n crisis maakt de Europese mens van vandaag door, hij heeft ook zolang in dokters en kwakzalvers geloofd en merkt nu plots dat hij zichzelf moet genezen.' Om nog even op het vlak van Speliers' biografische ideeënontwikkeling te blijven, in een dagboek aantekening uit 1965 noteert hij: 'Als er een antikrist bestaat, ik geloof: het is de Kerk zelf' – maar dit losmakingsproces van het geloof der vaderen speelt zich niet zo probleemloos af als zo'n uitlating doet vermoeden: 'De eindeloze verwarring in mijn hoofd, metafysische hunker, metafysische onrust. Ik vrees dat ik de weg van het "neurotisch atheïsme" opga, een ongeloof dat mij tot haat aanzet, gegroeid uit mijn puberteit – de masturbatie en het enorme zondebesef – mijn seminariejaren, mijn pijnlijke confrontatie met mijn moeder.'

Wie het werk van Speliers kent of wie al even door *Ongehoord* bladerde, zal meteen vaststellen dat dergelijke geestelijke worstelingen bij de uitgesproken *taaldichter* die hij is, bepaald niet resulteerden in een natuurgetrouwe weergave van autobiografische zielenroerselen. Je

kunt sowieso lang discussiëren over de zin van biografische feiten, maar ik sta er toch bij stil. Ten eerste omdat het voor de lezer van nu verbazingwekkend is te zien in welke mate de vraagstukken van het losrukken van de Kerk het denken van mensen bepaalden die we nu alleen kennen als onvervalst atheïstisch of in elk geval in hoge mate vrijzinnig. (Een vergelijkbare ervaring levert de lectruur van Daniël Robberechts' *Dagboeken* uit de jaren zestig op voor de dertigjarige lezer van nu.) Daarnaast is de basis van het geloof niet te onderschatten als kader waarbinnen de centrale thematiek van Speliers' poëzie kon ontstaan. Hijzelf schrijft in *Wij, galspuwers* aan Hugo Claus het wereldbeeld toe van een 'door zijn katholieke opvoeding bezwaard en Westerse moraal erfelijk belast, levenslang gekwetst man'. Het is de slotzin van een fel pleidooi om Claus' werk louter op zijn eigen gronden en niet vanuit biografisme te bekijken. Je kunt je afvragen in hoeverre Speliers hier tegelijk een mate van verwantschap of herkenning uit zijn eigen schrijfspraktijk probeerde uit te drukken.

Daarmee, laat dat duidelijk zijn, wil absoluut niet gezegd zijn dat Speliers zich nadrukkelijk zou manifesteren als antikatholiek of zich bovenmate met religieuze kwesties zou inlaten. Hij is echter wel een pure 'levensbeschouwelijke' dichter, in zoverre dat hij zich permanent bekommert om de plaats van de mens in de werkelijkheid, om zijn wezensvraagstukken als dood en erotiek, en vooral om het vehikel voor die existentiële kwesties: zijn taal. De opvolger van *Een bruggehoofd*, *De astronaut* uit 1968, draagt duidelijk de sporen van deze ontwikkeling in zijn denken. Het motto, van Carl Gustav Jung, spreekt meteen boekdelen: 'Daarom sterven de goden van tijd tot tijd, omdat men plotseling ontdekt, dat

zij geen zin hebben, dat zij door mensenhanden, uit hout of steen gevormde, nutteloze dingen zijn.' De figuur van de 'astronaut' is om meer redenen van belang. Natuurlijk is het de ultieme beeldspraak voor het machteloze individu als kleine kruimel in het universum, maar bovendien kenmerkt het de steeds meer in de actualiteit gewortelde component van Speliers' werk. Na *De astronaut* zullen dat overigens allengs meer actuele leeservaringen van de dichter worden, maar in dit geval neemt hij nog de 'echte' werkelijkheid als uitgangspunt.

Overigens vangt de dichter bij deze bundel aan met de gewoonte het ontstaan van zijn teksten in het colofon precies te dateren, in dit geval: 'Deze bundel werd geschreven tussen juli 1966 en maart 1967 (...).' Zo nadrukkelijk verbonden met een maatschappelijk fenomeen als in *De astronaut* zal Speliers' werk overigens niet meer worden. Wanneer er immers iets is wat achteraf als beeld typerend mag heten voor het vooruitgangsgeloof van de jaren zestig, is het de ruimtevaarder. Meteen is die natuurlijk ook symbool voor de ultieme uitdaging aan de traditionele God in de hemel. Niet voor niks reminisceert het openingsgedicht van de bundel aan de Bijbelse Toren van Babel: 'Een eindeloos aantal torens/ op elkaar gestapeld, nog bereikt de ruimte geen.' Het slotgedicht van *De astronaut* (ook in deze verzamelbundel) brengt een aantal van Speliers' motieven bijeen.

Zichzelf ontbindend, doch daardoor
straffeloos het bestaan bestendigen –

begrijpe wie begrijpt,
niemand kent zijn grenzen
want grenzen zijn zo grenzeloos

denk een druppel tot heelal.
Daarin slapen de verblinden. En één,

die wakker blijft in zijn
onbeluisterde geluiden.

Prominent in dit gedicht is de vraag naar de plaats van het individu, dat een bestaan zonder God moet leiden op weg naar zijn onvermijdelijke sterven. De mens maakt het menselijk bestaan, paradoxaal genoeg, immers door zijn permanent ontbinden. Het motief van de astronaut zien we terug als de druppel in het grenzeloze heelal. Markant zijn verder vooral de laatste drie regels, die ingaan op de plaats van de dichter in het geheel: de onbewuste massa ('verblinden') slaapt, slechts de dichter waakt, als niet-geëerde profeet die onbeluisterde geluiden voortbrengt – waarbij we bij onbeluisterd wellicht ook aan de kritische respons op de dichter mogen denken?

Het hier al aanwezige doodsmotief zien we nog sterker in *Horribile dictu*, dat in 1972 toch weer bij Manteau verscheen in een door Paul Snoek geredigeerde poëziereeks. De aanleiding voor deze bundel was het onverwachte overlijden op dertigjarige leeftijd van Speliers' jongere broer Ronald. Op de achterkant van de bundel beschrijft de dichter hoe de dood in de westerse wereld, zijns inziens onterecht, tot taboe is geworden. 'Bij de constructie van deze dichtbundel ben ik van een traumatische belevenis en particulier geval vertrokken: de dood van mijn enige broer. Daarna ben ik taal-associatief gaan doordenken over de dood. Ik meen dat de poëzie een maatschappelijke functie bezit in het verwerpen van schema's en het doorbreken van taboes. (...) Taal en lichaam houden gelijktijdig op te bestaan. De bestendi-

ging van het woord is een van de talrijke, van de vele illusies die de levende een leven lang met zich meedraagt.' Naast het doodsmotief vinden we in dit citaat, en in deze bundel als geheel, twee andere typerende onderwerpen terug.

Natuurlijk is hier het vraagstuk van het menselijk sterven het belangrijkste. De kiemcel van *Horribile dictu* als geheel staat in deze ene regel: 'Gedicht, alternatief voor dood.' Maar we nemen in het aangehaalde citaat eveneens waar hoe belangrijk inmiddels het fenomeen 'taal' is geworden in deze poëzie.

Het essentiële onderscheid van de mens met andere dieren is meteen de oorsprong van alle existentiële problemen: hij is in staat om in abstracta te denken – en vooral: zich over die abstracta te uiten. Zo kan hij ficties creëren als een 'God' die grond aan zijn leven en sterven zou geven, en kan hij zijn eigen doodsangst formuleren. Het ligt eigenlijk voor de hand dat degenen die het op zich nemen om namens de mensheid deze kwesties in taal te exploreren, de dichters, zich interesseren voor de werking van mensentaal. In de praktijk is dit lang niet altijd zo. Speliers echter is bij uitstek een dichter die met zijn werk de uiterste grenzen van de taalmogelijkheden probeert te verkennen. Vanaf *Horribile dictu* meldt hij in het colofon niet alleen de ontstaansdatum, maar ook de werken onder invloed waarvan de betreffende poëzie tot stand kwam (in dit geval bijvoorbeeld Morris' *De naakte aap* en Joyces *Ulysses*). In een interview met Willem Roggeman geeft Speliers aan dat hij sinds 1974 bewust vanuit linguïstische theorieën werkt. Kort geformuleerd: 'de schrijver weerspiegelt zich niet in de tekst, zijn tekst weerspiegelt hem.' Een volstrekte autonomie van de tekst dus, waar-

van de lezer vanaf *De mens van Paracelsus* kennis kon nemen en die in het openingsgedicht van *Het heraldieke dier* bijvoorbeeld resulteert in regels als: 'Hij die zijn bestaan totaal/ in taal verdisconteert (...)/ Welaan dan, het geleefde leven/ is een vondst van letters.'

Tegen Roggeman zegt Speliers achteraf 'de periode tussen 1964 en 1974 als een proeftijd' te beschouwen. Toch moet erop gewezen worden dat dit taalaspect, dat bijna als Speliers' handelsmerk gezien kan worden, vanaf de aanvang aanwezig was in zijn werk. In *Ons bergt een cenotaaf* is al waar te nemen hoe – ondanks het nog aan het experimentele idioom ontleende woordgebruik en de gangbare thema's als het losmakingsproces van de ouderlijke omgeving – de problematische verhouding tussen taal en werkelijkheid een belangrijk punt was voor Speliers, weliswaar nog zonder wetenschappelijke, linguïstische theorieën als kruiwagen.

Avond vloeit open
boven mijn dorp
dat een worp
een boogscheut ver
te wachten ligt
voor de poort
van mijn woord
voor de ingang
van mijn gedicht.

In *Een bruggehoofd* gaat dat zelfs nog iets verder – bijvoorbeeld wanneer Speliers als openingszin van het gedicht 'Twee-eenheid' het Magritte-procédé toepast: 'Dit is geen gedicht (...).' Als je dit soort passages leest, ligt het voor de hand dat zo'n dichter uiteindelijk terecht moest

komen bij wetenschappelijke taaltheoretici. In de bundels vanaf *De mens van Paracelsus* wordt deze fascinatie met de werking van het woord steeds prominenter. Zijn theoretische én praktische opvattingen legt Speliers intussen ook neer in twee boeiende essaybundels: *Met verpauperde pen* uit 1984 en *De tong van de dichter* uit 1993. Die boeken laten zich lezen als een tweeluik, waarbij het tweede als concrete illustratie bedoeld is bij de meer theoretische beschouwingen uit het eerste. Toch doet Speliers in het openingsessay uit de tweede bundel – met de veelzeggende ondertitel 'Waarom ik formalist ben' – een aantal zeer programmatische uitlatingen over poëziebeschouwing in het algemeen, die zeker ook op zijn eigen werk van toepassing zijn. '[W]il ik vandaag lyrisch consequent zijn, dan moet ik dit denken voeden aan de bronnen van onze eeuw, de taalkunde zelf; en wat staat dichter bij de taalkunde dan het taalkunstwerk bij uitstek, het gedicht. Ik ben evenwel dichter (taalkunstenaar), geen linguïst (taalkundige). Maar ik herbron mijn denken over poëzie wél aan de linguïstiek. (...) Er zijn geweldige raakvlakken te ontdekken, van de Zwitserse filoloog Ferdinand de Saussure, over de Rus Roman Jakobson naar de Amerikaan Noam Chomsky.'

Deze naar traditionele poëtische maatstaven wellicht wat merkwaardige plaats in het literaire veld wordt niet door iedereen begrepen, laat staan gewaardeerd, en levert een vaker gehoord kritiekpunt op Speliers' werk op. Zo betreurde Tom Lanoye ooit dat de vroegere polemist Speliers was veranderd in iemand 'die als omgangstaal het gruweljargon en de blaasbalgterminologie van de linguïstiek heeft gekozen'. Deze wetenschappelijke invalshoek schijnt noodzakelijkerwijze haaks te staan op het meer gangbare beeld van de romantische dichter. Het gedicht

als tijdloos object van schoonheid en uitgangspunt voor introspectie en verstilte meditatie heeft een lang en hardnekkig leven.

Een genuanceerder criticus van Speliers' opvattingen is Stefan Hertmans. Hij verwijt hem in een lange beschouwing in zijn essaybundel *Oorverdovende steen* niet zozeer zijn linguïstische oriëntatie, als wel de vermeende geslotenheid van zijn poëtica, die hij intrinsiek inconsequent acht: 'Zijn analyses sturen louter aan op een doelmatigheid die besloten ligt in de demonstratie van een vooraf gegeven en niet bediscussieerbaar gelijk.' Eerder al constateerde Hertmans: 'Speliers poneert vaak dingen op een didactische en voorschriftachtige manier. Hij geeft daardoor soms de indruk nog heel argeloos te geloven in de wetenschappelijke aspiraties van de literatuurwetenschap.' Hertmans stuit, terloops eigenlijk, op een ander merkwaardig snijpunt waarop Speliers' werk zich bevindt en wat opnieuw bijdraagt tot zijn buitengewone positie in het literaire landschap. Aan de ene kant zien we in Speliers' werk de 'ongeregelde' procédés: de associatietechniek, botsende irrationele beelden en de voorkeur voor het lichamelijke boven het geestelijke. De intuïtie lijkt daarin belangrijker dan de ratio. Anderzijds botst men al snel en steevast op een sterk intellectuele, beredeneerde impuls in deze poëzie: de dichter en de denker laten elkaar nooit los.

Of Speliers 'argeloos' in de wetenschappelijkheid van de literatuurwetenschap gelooft, lijkt me een vraag. Wat wel zichtbaar is, is Speliers' wetenschappelijke basisattitude en daarmee gepaard een overtuigd geloof in vooruitgang. In *Met verpauperde pen* betoogt hij: 'Omdat poëzie een voortdurend experiment in voorwaartse richting is, oefent ze zoveel vreemde aantrekkingskracht uit. Het

schone geheim ervan ligt niet in haar eeuwigheidswaarde, maar in haar ontwikkeling.' Met die uitlating, met zijn terloopse verwijzing naar Albert Westerlincks traditionele poëtica, bekent Speliers zich tot het kamp van de 'andersoortige' dichters. Het gedicht is niet meer het statische, esthetisch afgeronde eindproduct, maar de neerslag van een dynamisch proces. Het duidelijkst is dat misschien te zien in *De mens van Paracelsus*, dat naar mijn smaak overigens tot het beste van Speliers' werk behoort. In de bundel zien we de gedichten in hun voorlopigheid gepresenteerd: de – voorlopig – laatste versie is niet weergegeven in drukletters maar getypt, en op de linkerpagina zien we de handschriftversie met doorhalingen, correcties en varianten. We krijgen voortdurend een kijkje in de keuken van de dichter en de boodschap is duidelijk: er is geen vaststaand afgerond eindobject, maar slechts een tijdelijke fixatie in taal.

De hier uitgezette lijnen vormen constanten in Speliers' poëzie vanaf *Paracelsus*. Toch is het ook nadien niet goed mogelijk te spreken van 'het' Speliers-gedicht. Dat wordt vooral veroorzaakt doordat hij steeds bewuster als maker van 'structurele' dichtbundels te werk gaat: het gaat hem steeds meer om de totale organische samenhang van de afzonderlijke bundels als geheel. Zodoende zou je iedere bundel van Speliers ook kunnen opvatten als losstaand project in het teken van een recente lees- of levenservaring. De vermelding van ontstaanstijd en bronnen werkt zo'n lezing in de hand. Speliers heeft zich altijd op de hoogte gehouden van nieuwe ontwikkelingen in literatuur en wetenschap en daardoor heeft totale lezing van zijn oeuvre inmiddels een merkwaardige bijwerking. De dichter heeft een fijne neus voor wat literair, cultureel en

filosofisch actueel of belangrijk is en reageert daar dicht-
terlijk op. Op die manier is aan de hand van zijn bundels
meteen een index te maken van gedachtegoed en boeken
die de – progressieve – intellectueel van de jaren zeventig
tot negentig bezighielden, variërend van Borges, via
Foucaults *De woorden en de dingen* tot Umberto Eco's
De naam van de roos.

In 1994 blijkt met *Het oog van Hölderlin* dat Speliers
de interesse voor de duistere Duitse dichter deelt met de
jongere postmoderne Vlaamse dichters. De intertekstuali-
teit, kenmerkend voor deze jonge dichters die vanaf begin
jaren '80 in Vlaanderen opkomen, speelt al voordien in
Speliers' werk een belangrijke rol. In *Alpestre* staat dat de
bundel 'intertekstueel ontstond met de lectuur van Gary
Zukav's *De dansende Woe-Li Meesters* en Jorge Luis
Borges' *De cultus van het boek* tussen 20 maart 1980 en
18 mei 1982.' Speliers wendde het procédé al zeer vroeg
aan in de Nederlandstalige poëzie. Anderzijds ging hij
door het bewust uitdragen ervan anders te werk dan de
jonge Vlamingen die rond diezelfde tijd op het literaire
toneel verschenen.

De met Umberto Eco sterk herleefde belangstelling
voor de Middeleeuwen, medio jaren tachtig, zien we ook
terug in Speliers' poëzie, met name in de dikke bundel
Villers-la-Ville, een strak gestructureerd werk waarin de
voormalige seminarist en hartstochtelijk iconoclast het
motief van de afwezige God weer oppikt. Het is echter
geen poëzie van heimwee naar het verloren geloof, maar
wel een mooi voorbeeld van de wijze waarop bij de 'late'
Speliers allerlei oude motieven blijven terugkomen. 'Niet
het schrijven zelf maar het geschrift / Van zij die schrij-
ven want nu zwijgend / Zich aan der eeuwen zwijgplicht
wijden.' Op tamelijk ingenieuze wijze legt hij hier een

link naar de zwijgplicht van de monniken die al schrijvend toch een eeuwige stem laten horen: de ultieme metafoor voor – opnieuw – de sterfelijke mens versus zijn blijvende taal.

De van een permanente dynamiek uitgaande praktijk, gekoppeld aan Speliers' wetenschappelijke oriëntatie, maakt dat hij in de meest letterlijke zin een *experimenteel* dichter te noemen is. Wanneer je op zoek gaat naar een plaatsbepaling van zijn werk in de naoorlogse literatuur, zou hij in iets ruimere zin ook zo te noemen zijn. Zijn wortels heeft hij in elk geval wel degelijk ook in de poëzie van Vijftig uit Noord en Zuid. Tegen Roggeman zei hij: 'In 1955 kocht ik *Nieuwe griffels schone leien*. (...) En kreeg ik *Waar is de eerste morgen?* in de hand. De verhelderende en stootkrachtige pleidooien van Rodenko en Walravens spoorden mij al spoedig aan om zelfstandig over poëzie te gaan denken.' Voeg bij die twee namen nog Paul van Ostaijen, en de lijn van de Nederlandstalige voorouders is uitgezet. In het aannemen van totale dynamiek toont zich verwantschap met Rodenko, wiens essays een Heraklitische opvatting verdedigen in plaats van de gefixeerde, in het Westen gangbare, Platoonse. Met de meer geëngageerde poëtica van Walravens lijkt de verwantschap in zijn poëzie in eerste instantie kleiner, maar Speliers laat niet na het belang van de Brusselse voortrekker van de poëzievernieuwing te benadrukken.

Walravens heeft die verwantschap nog net zelf kunnen aangeven. In mei 1964, ruim een jaar voor zijn vroegtijdige dood, besprak hij in het Nederlandse tijdschrift *Het nieuwe boek* in zeer lovende termen Speliers' *Een bruggehoofd*. De leidsman van de Vlaamse poëzievernieuwing betitelde Speliers als 'een der authentiekste talenten van

de naoorlog.' Walravens' typering van Speliers' werk is bijna profetisch te noemen, waar hij lang stilstaat bij de verhouding tussen ratio en intuïtie: 'Speliers' denken is een existentieel denken: hij denkt al dichtend en dicht al denkend. Beide vormen één, zodat hier in feite van geen vorm- of inhoudsproblemen gesproken zou mogen worden, van geen beelden of gedachten, maar alleen van het organisch ontstane gedicht, dat zich vanuit het woord langzamerhand losmaakt. Dat trouwens de klassieke esthetiek en mythologie hier even sterk aanwezig zijn als de bekommernissen van de moderne dichter die zoals geen vertrouwd is met het surrealisme en het experimentalisme, zal de lezer spoedig ervaren. Dit is een bij uitstek rijke, voldragen, hartstochtelijke poëzie. En deze maturiteit van de klank wordt op benijdenswaardige wijze onderschraagd door een technische vaardigheid die zelden in gebreke blijft.'

Alleen al deze bespreking – en met name de auteur ervan – stelt Speliers' eerder aangehaalde klacht over de ontvangst van deze bundel in een wat merkwaardig licht – maar paradoxaal genoeg verklaart zij die ook enigszins. Walravens was niet de eerste de beste criticus, maar iemand die schreef vanuit een welbepaalde, onconventionele visie op literatuur. Het lijkt erop dat Speliers' werk steevast de aandacht trekt van mensen die op aparte plaatsen in het literaire circuit meedraaien. Een poëtische eenling als Christine D'Haen oordeelde in 1973 over deze zelfde bundel: 'De dichter was 26 jaar toen hij dit schreef (1961). Dit plaatst de Vlaamse literatuur op een benijdenswaardig niveau.' Een zeer eigenzinnig dichter van een heel nieuwe generatie, de Nederlander Lucas Hüsgen, schreef winter 1995 in *Parmentier* hoezeer hij onder de indruk was van 'Speliers' *Het heraldieke dier*, een bundel

die hier slechts zeer weinigen bekend is'. Het zijn dus bepaald niet de minsten die dit werk waarderen, maar het zijn nooit de mensen van de platgetreden middenweg.

Feit is dat Speliers' werk een andere leeshouding vergt dan onderuit in de fauteuil. Wie op zoek is naar J.C. Bloemiaanse Mistige Wintermiddagen om even bij weg te zwijmelen, krijgt in dit werk niet wat hij wil. Wie uitgaat van afgeronde objecten van schoonheid evenmin. Speliers' werk verwacht de bereidheid poëzie te zien als een totaal – of om me één Speliersiaanse woordspeling te veroorloven: *totalig* – project, een waar werk in uitvoering. In 1991 zei de dichter in de *Poëziekrant*: 'De lezers moeten zich openstellen en zich voor mij toegankelijk maken.' Inderdaad vergt deze poëzie een basisattitude die afwijkt van wat doorgaans gangbaar en normaal wordt gevonden, zij vraagt een zekere durf en vrijheid van geest om haar te kunnen waarderen. Opnieuw zullen de gesetelde mainstream-critici dit taalproject terzijde leggen of voorzien van een gemakzuchtig etiket als ontoegankelijk, ondoordringbaar, moeilijk... Maar laten we hopen op nieuwe lezers die kennismaken met en vervoerd worden door de autonome poëziewereld van Speliers en zich durven over te geven aan dit dichten in een geruststellende voorlopigheid.

JOS JOOSTEN